
*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-064-65>

Kriminalroman und Post-Avantgarde

Beginnen wir mit zwei Beispielen. Beim ersten ist der Schauplatz ein Provinznest im Norden Perus, geprägt durch die Gringos der International Petroleum Company und durch die Militärs einer peruanischen Luftwaffenbasis. Im Jahre 1954 wird in der Nähe dieses Ortes die (besonders im Genitalbereich) gräßlich verstümmelte Leiche eines desertierten Rekruten gefunden. Neben der abstoßenden Grausamkeit des Mordes erregen bald noch andere Umstände Perplexität und Neugier. So stellt sich heraus, daß der Ermordete, wenige Monate bevor er desertierte, als Freiwilliger eingetreten war. Insbesondere erstaunt und empört der hochfahrende Widerstand, den der Kommandant der Basis allen polizeilichen Untersuchungen entgegensetzt, indem er auf die autonome Gerichtsbarkeit der Armee verweist. Trotzdem gelingt es den beiden Polizisten – dem schlichten Sergeanten Lituma, der Reflektorgestalt der Erzählung, und dem Teniente Silva, Litumas bewundertem Vorgesetzten –, nach einigen überraschenden Peripetien, Licht ins Dunkel zu bringen, was hier vor allem bedeutet: den Widerstand des Kommandanten zu brechen; denn der Kommandant selber wird zum Schluß als Auftraggeber eines Verbrechens überführt, das dem Geliebten seiner Tochter galt.

Das zweite Exempel bilden Ereignisse, die sich an sieben Novembertagen des Jahres 1327 in einer norditalienischen Benediktinerabtei abspielen. Dort kommt es zu einer Serie rätselhafter Morde ausgerechnet zu dem Zeitpunkt, als die Abtei zum Ort von Geheimverhandlungen zwischen der Partei des Papstes und dem oppositionellen Franziskanerorden ausersehen ist. Da alle Mordopfer in Stellungen und Lagen gefunden werden, welche Assoziationen an die Apokalypse vermitteln, empfängt man zunächst den Eindruck, die Folge der Untaten solle das Nahen des Weltgerichts beschwören. Am Ende enthüllt sich den wiederum zwei Detektiven – dem scharfsinnigen Frater William von Baskerville und seinem naiven Sekretär Adson, dem Erzähler der Geschichte – indessen, daß die apokalyptische Spur eine falsche Fährte, einen „red herring“ darstellte und daß die Motive des Mörders statt dessen in der Sorge bestanden, die Welt vor einem gefährlichen Manuskript zu bewahren: dem – wie man weiß – tatsächlich nicht überlieferten zweiten Buch der Aristotelischen Poetik.

Insgesamt haben die beiden Romane, deren Handlung ich hier grob umrissen habe, nur wenig miteinander zu tun. Der eine, *Quién mató a Palomino Molero?*, ist das neueste, 1986 erschienene Werk von Mario Vargas Llosa und behandelt auf eine Weise, welche zur Tradition des klassischen

Realismus zurückkehrt, das Verhältnis der politischen, sozialen und ethnischen Kräfte in Peru. Den anderen hat gewiß jeder gleich als Umberto Ecos 1980 publizierten Bestseller *Il nome della rosa* identifiziert, eine Erzählung, die ihren Welterfolg völlig zu Recht erlangte, und sei es nur wegen des immensen Geschicks, mit dem Eco im Gewand eines gelehrten historischen Romans aus dem Mittelalter – ganz nach dem Sinn mittelalterlicher Allegorese übrigens – politische, geschichtsphilosophische oder erkenntnistheoretische Figurationen der Gegenwart durchscheinen läßt. Gemeinsam ist den sonst denkbar verschiedenen Romanen lediglich, daß sie auffällig prononciert ein inzwischen traditionelles Erzählmuster benutzen: das des Kriminalromans oder in unserem Fall spezieller noch das des klassischen Detektivromans. In der Tat signalisieren sowohl Vargas Llosa als auch Eco das ferne Modell von Conan Doyles Sherlock-Holmes-Geschichten nicht allein durch die treffenden Problemlösungen, welche dem überlieferten gnoseologischen Optimismus der Gattung weithin treu bleiben, sondern sogar im Detail der detektivischen Figurenkonstellation. Wie einst Sherlock Holmes und Watson ergeben nämlich auch Silva und Lituma oder William von Baskerville und Adson von Melk das vertraute Paar eines stupenden „Scharfsinnshelden“ und eines naiv bewundernden Erzählers bzw. Reflektors, was bei Eco ja bereits durch die sprechenden Namen mit ihrer Assonanz von Adson-Watson und mit der Anspielung auf Conan Doyles *Der Hund von Baskerville* unübersehbar unterstrichen wird.

Daß Autoren vom Rang und von der Modernität Vargas Llosas und Ecos heute Romane schreiben, die unter anderem auch als perfekte Kriminalromane, ja als durchaus orthodoxe *detective novels* gelesen werden können, scheint mir ein für die aktuelle literarhistorische Situation überaus bezeichnendes Phänomen zu sein. Zum einen belegt es die Fortüne eines Genres, welches von allen Gattungskonstruktionen der Massenkultur im 19. Jahrhundert zweifellos das populärste und folgenreichste geworden ist. Eben wegen seines rasanten Erfolgs, der sich in der Gestalt des Erzdetektivs Sherlock Holmes alsbald zum Mythos verdichtete, hat das Genus frühzeitig die Phantasie und die Reflexion von Schriftstellern angeregt, deren Hauptinteressen an sich nicht unbedingt im Bereich der Massenkultur lagen. Man denke etwa an Bertolt Brechts Erörterung der „Popularität des Kriminalromans“, welche die wichtige Einsicht enthält, daß nicht zuletzt die zentrale Bedeutung der Spuren und des Spurenlesens im Kriminalroman dem modernen Leser eine wohlthuend kompensatorische Erfahrung schenkt: „Das Leben der atomisierten Masse und des kollektivisierten Individuums unserer Zeit verläuft spurenlos. Hier bietet der Kriminalroman gewisse Surrogate“. Oder man erinnere sich verschiedener „philosophischer Ansichten“ des Detektivromans, die eher lichtvoll ausfallen können, wenn Ernst Bloch das „Detektorische“ als Analogon zur „abdeckenden, aufdeckenden Geschichtsauffassung“ des historischen Materialismus präsentiert, oder eher trübe, wenn Siegfried Kracauer im Detektivroman das Bild für „einen Zustand der Gesellschaft“ erblickt, „in dem der bindungslose Intellekt seinen Endsieg erfochten hat“. Außerdem bietet die italienische Literatur den

verblüffenden Fall eines eigentlich ingenios esoterischen Autors wie Carlo Emilio Gadda, der sich seit den späten zwanziger Jahren – von der *Novella seconda* bis *Die gräßliche Bescherung in der Via Merulana* und *Die Erkenntnis des Schmerzes* – mit sonderbarer Hartnäckigkeit um das Formprinzip des Kriminalromans bemüht hat. Es sollte ihm als ein literarisches Erkenntnisinstrument unter den Bedingungen der Modernität dienen, wobei sich seine Konzepte – wenngleich vage – mit jenen Walter Benjamins oder Ernst Blochs berühren; vor allem aber sollte es ihm erlauben, auf dem Weg über das „große“ gewissermaßen mit einem Doppeltreffer zugleich das „feine Publikum“ zu erreichen: „Interessare la plebaglia per raggiungere e penetrare un'altezza espressiva che mi faccia apprezzare dai cervelli buoni“.

Die Popularität des Kriminalromans legt die Verwendung seines Erzählschemas in neuen Funktionen und Kontexten also seit langem aus publikumsstrategischen Gründen nahe, und man darf annehmen, daß diese Gründe auch für Eco und Vargas Llosa nach wie vor eine gewichtige Rolle gespielt haben. Dazu kommt bei den Erzählern der siebziger und achtziger Jahre freilich noch ein anderes Motiv, das von Krise und Erschöpfung der – um es paradox auszudrücken – herkömmlichen Avantgarde abzuleiten ist. Ihr liegt zumal bei Eco, der sich darüber in der *Nachschrift zum „Namen der Rose“* auch programmatisch geäußert hat, die Wahrnehmung zugrunde, daß die Ästhetik der Avantgarde mit ihrem Pathos unablässiger Revolten und Brüche nicht umhin kann, selber eine eigene Formtradition auszubilden, welche schließlich in kaum geringerem Maße zu Automatismen und Vorhersehbarkeiten zweiten Grades führt als das Material etablierter Formen. Mit dieser Wahrnehmung verbindet sich die Einsicht in den geradezu zwanghaft historistischen Zug, der dem avantgardistischen Grundkonzept beständiger Transgression anhaftet. Solange der Autor prinzipiell zur Schaffung des seit Baudelaire geheiligten „nouveau“ und zur Zerstörung aller Konventionen aufgerufen ist, bleibt absehbar, daß eben das poetologisch postulierte Neue nichts Neues mehr bringt und statt dessen durch zunehmende Restriktionen, Adornos „Kanon des Verbotenen“, die Drohung fortschreitender Aphasie beschwört.

Natürlich ist es im Rahmen meiner Skizze unumgänglich, schematisierend zu vereinfachen; doch möchte ich immerhin einen heuristischen Wert für den Versuch beanspruchen, bei der Beschreibung rezenter literarischer Entwicklungen anstelle der mißverständlichen (und in der Tat auf einem Mißverständnis des englischen Begriffs „Post-Modernism“ basierenden) Distinktion von Moderne und Post-Moderne jene von Avantgarde und Post-Avantgarde zu erproben. Danach gehört zum Komplex der Avantgarde eine Literatur, welche dem Ideal des irreversiblen Fortschritts der künstlerischen Mittel folgt und auf diesem Parcours gezwungen ist, alles zu vernichten, was sich als abgegoltene Konvention erweist, das heißt: aus dem Repertoire eingespielter Gattungen und Stilregister stammt. Den größten und möglicherweise letzten Repräsentanten dieser Literatur sehe ich in Samuel Beckett, nicht zufällig dem Schutzpatron von Adornos *Ästhetischer Theorie*. Den Komplex der Post-Avantgarde macht

demgegenüber eine Literatur aus, welche das Konzept des Fortschritts der künstlerischen Mittel in Frage stellt und durch den Anspruch freier oder – mit anderen Worten – anti-historistischer Verfügung über das gesamte historische Material ersetzt. Soll Beckett als Leitfigur der Avantgarde gelten, läßt sich als ebenso eindrucksvoller Repräsentant der Post-Avantgarde vielleicht Jorge Luis Borges reklamieren. Jedenfalls formuliert sein Werk die stärksten Einwände gegen jene Poetik der Authentizität und Einmaligkeit, auf die es der Avantgarde ankam, und eröffnet gleichzeitig jene andere Poetik der Post-Avantgarde, die dem Ideal der Authentizität als einer Illusion abgeschworen hat und sich deshalb unbefangen auf die distanzierte Sichtung und Wiederverwendung, ja auf das spielerische Pastiche der Traditionsbestände einlassen darf.

Während die Avantgarde die Idee der Gattung selbst aufzuheben versuchte, geht es der Post-Avantgarde folglich darum, die Gattungen nicht zu vernichten, sondern zu gebrauchen. Zu ihren Lieblingsprojekten zählt demnach statt der Destruktion eine Art Enzyklopädie des Erzählten wie des Erzählbaren, des Gedachten wie des Denkbaren. Charakteristische Beispiele dafür bilden neben Borges' essayistischen Erzählungen und erzählerischen Essays Bücher wie Georges Perecs im deutschen Sprachraum allzu wenig bekanntes *Das Leben – Gebrauchsanweisung* oder Italo Calvino ein Jahr vor *Der Name der Rose* publizierte *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. Dabei ist bemerkenswert, daß diese Inventare narrativer Möglichkeiten (bei Borges wie bei Calvino) dem Kriminalroman einen privilegierten Platz einräumen. So gibt es in Borges' *Fiktionen* die Geschichte *Der Tod und der Komaß*, gleichsam den Archetyp des auf Robbe-Grillet oder Dürrenmatt vorausweisenden Motivs vom „scheiternden Detektiv“ (Hinrich Hudde) oder – eingelassen in das fiktive Opus des Herbert Quain – den Entwurf eines Romans in der Manier von Ellery Queen, *The God of the Labyrinth*, der den Leser, zwingt, scharfsinniger zu sein als der Romandetektiv. In Calvino's *Wenn ein Reisender* benutzen neben der Haupthandlung, die stellenweise in eine Parodie des *spy novel* übergeht, wenigstens drei Episoden Elemente des Kriminalromans, der hier freilich speziell in der Variante des Agenten- oder Gangsterromans auftritt.

Das erste und fundamentale Motiv für die erstaunliche Konjunktur des Kriminalromans besteht also in einem neuen Interesse an den etablierten Erzählformen. Indessen ergibt diese post-avantgardistische Tendenz genaugenommen lediglich die Prämisse der Erscheinung, um die es mir geht. Sie betrifft prinzipiell ja ganz verschiedene Formen (man denke etwa an den hellenistischen Liebesroman nach dem Heliodor-Schema, den Calvino's *Wenn ein Reisender* als Grundfigur benutzt) und erklärt noch nicht, weshalb unter solchen Formen gerade der Kriminalroman eine besondere Faszination ausübt. Neben seiner bloßen Popularität und Verbreitung muß es offenbar weitere Momente geben, die ihn für manche Schriftsteller interessant machen, welche an sich keineswegs die Rolle von spezialisierten Kriminalromanautoren zu übernehmen wünschen.

Zu diesen weiteren Momenten, aus denen sich die Attraktivität einer populären Gattung auch im Bereich nicht unbedingt populärer Literatur ableitet, ist meine Vermutung, daß die Erzählform des Kriminalromans deshalb über ihren engeren Gattungskreis hinaus stimulierend und provozierend wirkt, weil sie stets *eine* Aufklärung (als konkreten Vorgang) erzählt und damit gleichzeitig *die* Aufklärung (als geschichtliche Errungenschaft) bestätigt. Oder besser: Der Detektiv des Kriminalromans versichert – sei's durch seinen Scharfsinn, sei's durch seinen arbeitsamen Fleiß – die ständige Wiederholbarkeit eines Erkenntnis- und Ordnungsprozesses, der – einmal historisch vollzogen – immer wieder erfolgreich erneuert werden kann.

Auf diese Weise präsentiert sich der Kriminalroman zumal in seiner Variante des orthodoxen *detective novel* vor unserem Bewußtsein als ein Genus, dessen Spielregeln bereits apriorisch eine ausgeprägt optimistische Weltsicht befördern. Sie manifestiert sich insbesondere in der eigentümlichen Potenzierung des Happy-Ending, welche der Gattung spezifisch ist. Das glückliche Ende des Detektivromans pflegt die „heile Welt“ seines Anfangs nämlich in einem doppelten Sinn wiederherzustellen. Zum einen restituiert es die rechte Moral gegen den Einbruch des Unmoralischen, und zwar dergestalt, daß die Moral mit der bürgerlichen Rechtsordnung weithin problemlos übereinkommt. Zum anderen behauptet sich im klassischen Kriminalroman aber auch die rechte Vernunft durch oft sensationelle Pointen gegen alles Unvernünftige und Absurde.

Das potenzierte Happy-Ending des Kriminalromans bedeutet demnach folgendes: Dank der Entlarvung des geheimnisumgebenen Verbrechers wird am Ende der Erzählung einerseits das Böse unschädlich gemacht, andererseits – und mit noch stärkerem Nachdruck – ein Rätsel gelöst, welches die Welt bis dahin zu einer Erscheinung von ängstigender Sinnlosigkeit verdunkelt hatte. So triumphiert im unwandelbar garantierten Nachvollzug von Aufklärung neben der bürgerlichen *Rechtsordnung* stets zugleich die bürgerliche *Erkenntnisordnung*, und dies um so eklatanter, je paradoxer die Verfremdung vertrauter Ordnungen vorher zugespitzt worden war. Wie kaum eine andere Literaturform entwirft der traditionelle Kriminalroman daher das beruhigende Bild eines harmonisch selbstverständlichen Zusammenwirkens von Erkenntnis und Recht, Vernunft und Moral, durch dessen Fortschritte jegliche Bosheit, Torheit und Absurdität letztlich regelmäßig zunichte gemacht wird. Dabei ist bezeichnend, daß sich dieser Effekt zur Stärkung eines bürgerlich aufgeklärten Bewußtseins unverkennbar schon in jenen abenteuerlichen Romanen kundgetan hat, welche als *gothic novels* oder *mystery novels* im Aspekt der Erhellung von Geheimnissen dem Kriminalroman avant la lettre nahekommen. Von Mrs. Radcliffes *Die Geheimnisse von Udolpho* bis zu Wilkie Collins' *Frau in Weiß* oder Emile Gaboriaus *Das Verbrechen von Orcival* entwickeln diese Erzählungen das Rätsel, das ihr Thema ausmacht, mit Vorliebe als ein

Resultat feudalaristokratischer Machinationen, in denen sich unschuldige Bürger verirren, solange sie nicht durch die mutige Anwendung ihrer Ratio, die hier nachdrücklich als überlegene Gegenwaffe zur Feudalgewalt empfohlen wird, Klarheit und Recht erlangen.

Mit seinem doppelten, moralischen und erkenntnistheoretischen HappyEnding beruhigt uns der Kriminalroman also über die fortwährende Geltung und Wirksamkeit von Aufklärung: Kraft seiner Gattungsregeln garantiert er den Lesern eine Welt, die sich – indem sie unerhörte Rätselproben besteht – zum guten Ende als rationale und deshalb intelligible Ordnung enthüllen und – wenigstens implizit – verklären muß. Eben hierin liegt nun aber das Moment, das den Kriminalroman für ein Bewußtsein, dem die Effizienz, ja die Legitimität von Aufklärung fragwürdig geworden sind, ebenso provozierend wie suggestiv erscheinen läßt. In dem Maße, in dem das Erzählschema des Kriminalromans das fortwährende Gelingen aufklärerischer Unternehmungen suggeriert, provoziert es offenkundig Widerspruch: einen Widerspruch, der sowohl den moralischen als auch den erkenntnistheoretischen Optimismus der von ihm beförderten Weltsicht angreift.

Einschränkungen des vom *detective novel* implizierten moralischen Optimismus sind schon verhältnismäßig früh vorgebracht worden. Sie können sich etwa im Zweifel an der Berechtigung des Detektivs zur Verfolgung und zur Strafe äußern: man denke z. B. an das Nachspiel von Dorothy L. Sayers letztem Kriminalroman *Lord Peters Hochzeitsfahrt*. Häufiger noch sind Konstellationen, in denen das Verbrechen als Rätsel zwar richtig gelöst, nicht aber als Schuld auch richtig gesühnt wird. In solchen Konstellationen, für die als Beispiele Chandlers *Das hohe Fenster* oder Simenons *Maigret und der Fall Josset* zu nennen wären, soll der Blick des Lesers auf einen skandalösen Gegensatz fallen, der sich zwischen dem Gesetz und den gesellschaftlichen Machtverhältnissen auftut. Er drängt sich besonders dann in den Vordergrund, wenn der Kriminalroman eine Welt schildert, in der das Verbrechen nicht als einzigartige Ausnahme die Regel friedlicher Alltäglichkeit durchbricht, sondern immer schon zur Normalität des Lebens gehört.

Eine solche Welt entsteht im Gegensatz zu den Villen, Pfarrhäusern und Bibliotheken des klassischen britischen Detektivromans beispielsweise durch die Wende, welche die Gattung in den amerikanischen Kriminalromanen Dashiell Hammetts und später Raymond Chandlers nimmt. Freilich haben sowohl Hammett als auch Chandler trotz aller Modifikationen des traditionellen Erzählschemas über weite Strecken noch an dem optimistischen Apriori seines Happy-Ending festgehalten. So verfolgt Philip Marlowe die Fälle, mit denen er konfrontiert wird, in einer Haltung märchenhafter Integrität, deren Motivation in einer Umwelt, die das Verbrechen zum System erhoben hat, eigentlich kaum plausibel zu erklären ist. Außerdem bewahren Chandlers wie Hammetts Romane die Konvention des „surprise ending“, was zur Folge hat, daß die entscheidenden Verbrechen nie nach den Regeln

der Wahrscheinlichkeit auf die organisierte Kriminalität des Romanvordergrunds zurückgehen dürfen, sondern mit Pointen von überraschender Unwahrscheinlichkeit am Ende den verborgenen und gleichsam altmodischen Leidenschaften des Romanhintergrunds zugeschrieben werden.

Als eine erzählerische Kritik eben dieser Widersprüche bei Hammett und Chandler lassen sich einige Romane des Sizilianers Leonardo Sciascia lesen, vor allem *Der Tag der Eule*, *Tote auf Bestellung* und *Tote Richter reden nicht*, die in dem Band *Das Gesetz des Schweigens* gesammelt sind. Wie bei den Amerikanern die „Ordnung“ des Romanbeginns aus einem bereits kriminellen System der „gangs“ und „rackets“ besteht, so ist es bei Sciascia das gleichfalls kriminelle System der Mafia, welches die Gesellschaft einigermaßen im Gleichgewicht hält, solange es nicht durch innere Kräfteverschiebungen abrupt gestört wird. Anders als Hammett und Chandler zieht Sciascia aus den Verhältnissen, die seine Romanwelt voraussetzt, indessen die logische oder besser: die systemkonforme Konsequenz. Wenn das organisierte Verbrechen in die normale gesellschaftliche Ordnung integriert ist, kann auch die Rückkehr zur Ordnung am Romanende nur eine Rückkehr zum Verbrechen sein. Für den Detektiv folgt daraus eine neue und essentiell tragische Rolle; denn seine Aufklärungsarbeit steht jetzt nicht mehr im Dienst der Ordnung, sondern erweist sich als deren fatalste Störung. Zwar mag sie noch die richtigen Spuren finden und die Wege freilegen, die von der Peripherie ins Zentrum des Systems führen; doch wird sie von keiner Instanz mehr fortgesetzt oder gar belohnt. Hat die Aufklärung das Zentrum des Systems erreicht, weiß sich das System vielmehr zu wehren und den Detektiv als Außenseiter und radikalen Störenfried zu eliminieren. So macht in *Der Tag der Eule* Capitano Bellodi wohl sichtbar, wie die Verkettung der Mafia vom Killer Diego Marchica über den Bauunternehmer Pizzuco und den Boss Don Mariano Arena bis zum Abgeordneten Livigni und zur „Eccellenza“, dem Minister Mancuso, reicht; dann sorgt aber gerade der Umfang dieser Verkettung dafür, daß ihre unerwünschte Detektion negative Folgen nicht für die Entdeckten, sondern umgekehrt für den Entdecker zeitigt.

Im *Tag der Eule* verliert der Detektiv jede Kontrolle über die juristische Auswertung seiner Rekonstruktionen, und die beiden anderen Bücher enden sogar mit der Ermordung der Detektive. Dabei korrigieren diese Romane Sciascias die Tradition der Kriminalromane Hammetts und Chandlers nicht allein, indem sie dem Detektiv das Privileg des Erfolgs und der Unsterblichkeit nehmen, sondern mehr noch durch die spezifische Motivkonstellation, in der sie den Detektiv jeweils scheitern lassen. Was bei Hammett und Chandler das „surprise ending“ ausmachte, die Entdeckung einer Hintergrundwelt verborgener erotischer Leidenschaften jenseits des Romanvordergrunds der organisierten Kriminalität, wiederholt sich bei Sciascia nämlich mit einer bedeutenden Modifikation. Wie in den amerikanischen Romanen wird auch hier bei der Zuschreibung des zentralen Mordfalls ein Motivations- und Interpretationswechsel vom organisierten zum privaten Verbrechen vollzogen; doch ereignet er sich jetzt nicht mehr in der ideal endgültigen Erkenntnis des Detektivs, sondern wird gegen dessen Erkenntnis

durch eine Manipulation der etablierten Macht erpreßt, welche die Existenz einer Mafia leugnet und den zentralen Mordfall statt dessen aus den Leidenschafts- und Ehrenmotiven der sizilianischen Folklore, das heißt: als „omicidio passionale“ und als „questione di corna“, erklärt. Was früher zu den Manipulationen des kriminalistischen Gattungskanons gehörte, wird von Sciascia demnach als tatsächliche Manipulation in das Innere der Romanwirklichkeit übertragen, so daß sich mit der Anklage eines mafiosen politischen Zustands die ideologische Entlarvung eines romanesken Ablenkungsmanövers verbindet.

Liest man nach den bislang erwähnten Kriminalromanen Sciascias nun noch den 1974 veröffentlichten Roman *Todo modo*, zeigt sich, daß nicht nur der moralische Optimismus der Gattung den Widerspruch des sizilianischen Romanciers provoziert hat, sondern endlich auch das gnoseologische Happy-Ending, das für die Gattung seit Anbeginn als konstitutiv galt. Dem erkenntnistheoretischen (neben dem moralischen) Optimismus der Gattungsüberlieferung widerspricht hier eine merkwürdig opak bleibende Handlungsfolge, in welcher der detektivische Ich-Erzähler das Motiv der Morde lediglich in vagen Andeutungen zu explizieren vermag und sich zum Schluß selber einen Mord zuschreibt, ohne daß dem Leser eindeutig klar würde, ob er dies Geständnis ernst nehmen darf oder als eine weitere – ironische oder symbolische – Mystifikation auffassen soll. Mit solcher Verweigerung detektivischer Erkenntnis ist Sciascias *Todo modo* indes keineswegs völlig originell, sondern partizipiert an einem inzwischen verbreiteten Motiv moderner Erzählliteratur. Insofern als das Genus des Kriminalromans gemeinhin die Apotheose eines aufklärerischen Logos betreibt, muß es Autoren, die den Erfolg der Aufklärung kontestieren oder auch nur in Frage stellen möchten, reizen, siegesichere Rationalität eben dort zum Scheitern zu bringen, wo der literarische Gattungskontext ihr einen leichten Triumph zu garantieren scheint. Derart gibt es seit langem Erzählungen und Romane, welche sich am Kriminalroman gewissermaßen oppositionell inspirieren, indem sie eine Geschichte von Verbrechen, die der Kriminalroman durch den Eingriff problemlösender Detektion zu beenden pflegt, ohne Lösung im Status des Zweifels, der Unsicherheit und der Erkenntnisverweigerung belassen.

Dabei hat die anti-detektivische Gattungsopposition eine Reihe verschiedenartiger Varianten entwickelt. Eine davon besteht darin, daß der Detektiv die Wirklichkeit mit den Konventionen des Genus verwechselt, deren sich der Verbrecher bedient, um seinen Verfolger in eine tödliche Falle zu locken: es ist das die Geschichte des Duells zwischen dem Detektiv Erik Lönnrot und dem Gangster Red Scharlach, die Borges in *Der Kompaß und der Tod* erzählt. In einer anderen Variante, dem Roman *Ein Tag zuviel* von Alain Robbe-Grillet, begeht der Detektiv Wallas nichtsahnend jenen Mord, den er vermeintlich aufzuklären sucht, und vollzieht so den Mythos des Ödipus nach, statt den Logos (oder den Mythos?) der Aufklärung zu zelebrieren. Bei Friedrich Dürrenmatt, dem Leonardo Sciascia mit einem desillusionierenden Kommentar in *Tote auf Bestellung* zuzustimmenscheint, geht es um den Zufall, die unüberwindliche Kontingenz, an welcher der detektivische „esprit de géométrie“ und

damit jede rationale Planung zuschanden werden. In Thomas Pynchons *Die Versteigerung von No. 49* ist die Protagonistin Oedipa Maas zu ihren Nachforschungen aufgebrochen so „optimistisch wie ein Privatdetektiv in einem uralten Hörspiel“; doch je mehr sie erforscht, um so tiefer gerät sie in ein todesträchtiges Labyrinth, über das am Ende nicht einmal entschieden werden kann, ob es aus dem Einbruch einer fremden Welt (man denke an Borges' *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), einer raffinierten Mystifikation oder den eigenen Halluzinationen erwächst.

Besonders kunstvoll kalkuliert wirkt der Umgang mit detektivischen Gattungselementen in manchen Romanen Vargas Llosas, die noch nicht wie *Quién mató a Palomino Molero?* direkt und umstandslos Kriminalromane sind: etwa in *Die Stadt und die Hunde* oder vor allem in *Gespräch in der Kathedrale*, dem gewiß ehrgeizigsten und aufwendigsten Erzählwerk des peruanischen Romanciers. Der letztgenannte Roman ist einerseits ein breitangelegtes zeitgeschichtliches Fresko, das anhand einer Vielzahl ingenios miteinander verknüpfter Einzelschicksale die Zeit der Diktatur des Generals Odria (1948–1956) wiedererstehen läßt: dabei knüpft der Roman durch seine melodramatischen Verwicklungen ebenso deutlich an Sues *Die Geheimnisse von Paris* an wie durch die desillusionierende Geschichte seines Protagonisten Santiago Zavala an Flauberts *L'Éducation sentimentale*. Andererseits entwickelt sich der Roman aber spätestens von seinem dritten Teil, also ungefähr von der Hälfte an auch als ein Kriminalroman. Hortensia, genannt „La Musa“, die langjährige Mätresse des starken Mannes im Odria-Regime, ist grausam erdolcht worden, und bald wird sich, herausstellen, daß die verschiedensten Romangestalten durch diesen Mordfall berührt und bewegt werden. Mehr als alle anderen versetzt er den Protagonisten in Aufregung, da offenbar wird, daß sein Vater in die Affäre verwickelt ist und zum Täter, dem Chauffeur des Hauses Zavala, ein homosexuelles Verhältnis unterhält. Wie intensiv der Vater verwickelt ist und aus welchem Motiv der Chauffeur den Mord begangen hat, bleibt für den Leser jedoch zumindest bei einer ersten Lektüre im dunkeln, falls er sich nicht erinnert, daß im ersten und zweiten Teil des Romans, als von der Kriminalaffäre noch nicht die Rede war, merkwürdig zusammenhanglose Dialogfetzen vorkamen, die eben den erst viel später erzählten Mord umkreisten. So wird der Leser durch die Erzählstruktur gezwungen, den Roman ein zweites Mal – und nun selbst als Detektiv – zu lesen, um zur (freilich nach wie vor bloß approximativen) Klärung des Falls Indizien zu sammeln, deren Bedeutung und Funktion ihm bei der ersten Lektüre irritierend undurchsichtig erscheinen mußten.

Von allen Romanen, die zuletzt erwähnt und charakterisiert wurden, unterscheidet sich indes Ecos *Der Name der Rose*. Wenn die Anti-Detektivromane Aufklärung in Frage stellen, indem sie eine Detektion wirkungslos lassen, sie zum Scheitern bringen oder an den Leser delegieren, dann bietet Ecos Roman ein völlig anderes Bild. Dort gibt es ja durchaus einen tüchtigen Detektiv, der wohl – wie es das Genre will – eine Weile im dunkeln tappt und falschen Fährten folgt, am Ende jedoch zur richtigen Erkenntnis gelangt, den diabolischen Täter identifiziert und auch mithilft, dessen düsteren

Fanatismus unschädlich zu machen. Genaugenommen ereignet sich bei Eco also gattungsgeschichtlich nichts Neues, sieht man einmal ab von der ungewöhnlichen Kombination des Kriminalromans mit dem historischen Roman oder dem *conte philosophique*, und wenn der Komparatist Stefano Tani in der Studie *The Doomed Detective* Ecos Roman neben Sciascias *Tote auf Bestellung* der Kategorie „Innovative Anti-Detective Novel“ zuordnet, so ist er dort literarhistorisch eigentlich nicht recht am Platze.

In der Tat liegt die gattungsgeschichtliche Originalität des Ecoschen Romans gerade nicht in der Innovation als einem manifesten Bruch mit den traditionellen Gattungsschemata, sondern eher umgekehrt in der überraschenden Rückkehr zur Tradition – fast möchte man sagen – der Sherlock-Holmes-Erzählungen Conan Doyles. Dabei stellt dieser Traditionalismus – aus der Perspektive eines anderen literarhistorischen Kontextes gesehen – natürlich auch wieder eine Innovation in zweiter Potenz dar; denn von Eco, dem Semiotiker und dem theoretischen Sympathisanten des neo-avantgardistischen „Gruppo 63“, konnte das Publikum 1980 zwar einen parodistisch verfremdeten Anti-Detektivroman, auf keinen Fall aber einen Detektivroman *tout court* erwarten. Läßt man solche rezeptionsästhetischen Erwägungen aus dem Spiel, zeigt die Gattungsortodoxie von *Der Name der Rose* indessen noch einen weiteren Begründungsaspekt, der mit der Allegorie von Aufklärung zusammenhängt, die – beabsichtigt oder unbeabsichtigt – aus jedem Kriminalroman spricht. Eco kehrt in seinem Roman nämlich auch deshalb zur gelungenen Detektion zurück, weil es ihm in einer Zeit, welche immer häufiger die Dialektik, die Infamie oder die Ohnmacht von Aufklärung beklagt, eben um den pointierten Versuch geht, Aufklärung zu rehabilitieren. So muß in *Der Name der Rose* als Kriminalroman eine Aufklärung gelingen, damit in dem *conte philosophique*, den der Roman gleichfalls entwickelt, auch die Aufklärung gerettet werden kann. Die Rettung der Aufklärung als eines Entwurfs menschlicher Geschichte: das ist die Thematik des Gesprächs zwischen William und Jorge, bei dem Jorge die Furcht verteidigt, während William als Anwalt des Lachens auftritt, mit Argumenten, die er unverkennbar (und anachronistischerweise) Michail Bachtin verdankt. Und als Vertrauen in die Fähigkeit des Menschen zur Erkenntnis möchte William die Aufklärung bewahren, wie er seinem Schüler Adson den Gang seiner Entdeckungen resümiert, wobei ebenso unverkennbar (und anachronistisch) Karl Popper Pate gestanden hat. Zunächst klingt das leicht resignativ, wenn William meint: „Wo ist da meine ganze Klugheit? Ich bin wie ein Besessener hinter einem Anschein von Ordnung hergelaufen, während ich doch hätte wissen müssen, daß es in der Welt keine Ordnung gibt.“ Darauf wendet Adson ermutigend ein: „Aber indem Ihr Euch falsche Ordnungen vorgestellt habt, habt Ihr schließlich etwas gefunden“, und nun kann William, solcherart ermutigt, die entscheidenden Worte sprechen: „Da hast du etwas sehr Schönes gesagt, Adson, ich danke dir. Die Ordnung, die unser Geist sich vorstellt, ist wie ein Netz oder eine Leiter, die er sich zusammenbastelt, um irgendwo hinaufzugelangen. Aber wenn er dann hinaufgeklommen ist, muß er sie wegwerfen, denn es zeigt sich, daß sie zwar nützlich, aber unsinnig war. ›Er muoz gelichesame die

leiter abwerfen, sô er an ir ufgestigen“⁴. Offensichtlich halten Ecos Detektive in einer apokalyptischen Umgebung am alten Aufklärungsoptimismus fest, und so darf sich auch ihr Autor erlauben, auf nunmehr exzentrische Art die alte Erzählform zu übernehmen, die dem Streben nach Aufklärung und Detektion einst den prägnantesten Ausdruck verliehen hatte.